

<https://helda.helsinki.fi>

"Mariengof är mindre pervers än vad jag trott" : Henry Parland
ja venäläinen imaginismi

Huttunen, Tomi Petteri

2018-11-22

Huttunen , T P 2018 , ' "Mariengof är mindre pervers än vad jag trott" : Henry Parland ja
venäläinen imaginismi ' , Joutsen : kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja , Sivut
35-53 . < <https://journal.fi/joutsen-svanen/article/view/76520/37792> >

<http://hdl.handle.net/10138/269778>

cc_by_nc_nd
publishedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

TOMI HUTTUNEN

”Mariengof är mindre pervers än vad jag trott”

Henry Parland ja venäläinen imaginismi

Venäläinen 1900-luvun alun modernismi sekä sikäläisen historiallisen avantgarden monenkirjavat ilmiöt ja suuntaukset eivät poliittisista syistä olleet suomalaisten 1910- ja 1920-luvun kirjallisuuspiirien jakamattoman mielenkiinnon kohteita. Aikalaiskäännöksiä tuon ajan kirjallisuudesta tehtiin vähän, mutta tietämättömiä venäläisestä modernismista ei suinkaan oltu.¹ Tarkasteltaessa venäläisen 1900-luvun alun modernismin välittymistä suomalaiseen kirjallisuuskusteluun yksittäisten toimijoiden usein sattumanvarainen rooli korostuu. Inkeriläisten, karjalaissyntyisten, pietarilaislähtöisten ja suomenruotsalaisten kääntäjien rooli on merkittävä. Huomionarvoinen tapaus on Rafael Lindqvist, satiirilehtiä julkaissut juutalaisvastainen antibolševikki, joka käänsi venäläisiä klassikoita ja 1900-luvun alun modernisteja Helsingissä ruotsiksi ja kokosi ajan oloissa poikkeuksellisia antologioita. Runoilijat Edith Södergran ja Jarl Hemmer puolestaan tekivät Suomessa tunnetuksi Igor Severjaninia ruotsiksi, ja tämä aktiivisuus johti myös egofuturisti Severjaninin manifestinomaisen ”Ouverture”-runon ensimmäiseen suomennokseen.² Mainitsemisen arvoinen venäläisen kirjallisuuden välittäjä on myös inkeriläistaustainen ja inkeriläiskysymyksessä aktiivinen antibolševikki Antti Tiittanen. Hän oli toimittaja, kirjailija, kääntäjä sekä teatterimies, joka katosi selittämättömästi kävelyretkellään Helsingissä tammikuussa 1927. Otava julkaisi postuumisti Tiittasen novellikokoelman *Riemukierros* saman vuoden syksyllä. Kokoelmassa oli omistus aikakauden suurimpana pidetylle ja vuonna 1921 kuolleelle symbolistirunoilija Aleksander Blokille, jonka

¹ Aihe vaatii edelleen kokonaisvaltaista esitystä, mutta esimerkkeinä mainittakoon symbolistit Dmitri Merežkovski, Konstantin Balmont, Fjodor Sologub ja Valeri Brjusov, jotka esiintyivät 1910-luvulla suomalaislehtien sivuilla toistuvasti joko käännöksiin tai heitä käsittelevin artikkelein. Sologubin useita pikkunovelleja suomennettiin vuodesta 1905 lähtien, ja hänen romaaninsa *Riivattu* (*Melkij bes*) ilmestyi suomeksi vuonna 1918 Werner Anttilan käännöksenä saaden paljon myönteistä huomiota. Myös Brjusovista kirjoitettiin vuosisadan alussa, ja A.V. Koskimies suomensi hänen runonsa ”Suomen kansalle” *Aika*-lehteen lokakuussa 1910 – runo ilmestyi myös ruotsiksi lokakuussa *Hufvudstadsbladetissa* Alexander Öhquistin käännöksenä. Suomen puolelle vallankumouksen jälkeen muuttaneesta ja vuonna 1919 kuolleesta Leonid Andrejevistä kirjoitettiin Suomessa paljon ja häntä käännettiin mm. Helsingissä toimineen Biblion-kustantamon toimesta (ks. Hellman 2009).

² Vuonna 1912 ensimmäiset manifestinsa julkaisseista futuristeista ja Severjaninista kirjoitettiin ensi kerran suomalaislehdissä vuonna 1913, ja jo seuraavan vuoden ensimmäisessä *Hufvudstadsbladetissa* Severjanin määriteltiin ”futuristeista lahjakkaimmaksi”. Hänestä tuli hetkellisesti uuden venäläisen runouden symboli Suomessa, ja 5.10.1922 ilmestyneessä *Karjalan maa* -lehden numerossa nimimerkki Rans-Petter suomensi Severjaninin runon ”Ouverture” esitellessään *Ultra*-lehteä, jossa Södergranin Severjanin-ruotsinnos oli julkaistu. Ensimmäinen suomennos oli kuitenkin pikemminkin Severjanin-parodia kuin yritys ymmärtää venäläistä runoilijaa.

”muistolle omistaa nämä novellinsa rajattomalla ihailulla tekijä”.³ Tiittasen suomennokset Blokin runoista ”Näyttelijätär” ja ”Solveig” ilmestyivät *Näyttämö*-lehdessä seuraavina vuosina.⁴

Tarkastelen tässä arkistotutkimusta, kirjallisuuden- ja elokuva-tutkimusta sekä kulttuurisen vuoropuhelun tutkimusta yhdistelevässä artikkelissani⁵ Henry Parlandia, yhtä venäläisen modernismin tärkeintä välittäjää suomalaisessa kirjallisuudessa. Mitä tulee 1920-luvun lopulla tapahtuneeseen huomattavaan kehitykseen venäläisen modernismin ja avantgardekirjallisuuden suomalaisessa reseptiossa⁶, osoittautui viipurilaisyntyinen Henry Parland monialaiseksi toimijaksi, transnatiiviksi välittäjähahmoksi. Hänet tunnetaan suomenruotsalaisena kirjailijana, vaikka hänen kotikielensä olivatkin venäjä ja saksa. Ruotsia hän opiskeli koulussa 14-vuotiaasta, ja siitä tuli hänen kaunokirjallinen kielensä. Niinpä hän päätyi 1920-luvun lopulla myös ruotsinkielisiin kirjallisuuspiireihin. Vain 22-vuotiaana kuollut Parland ehti jättää merkittävän jäljen suomalaisen kirjallisuuteen ja kulttuuriin. Hän esitteli ensimmäisenä Suomessa venäläisten formalistien, erityisesti Viktor Šklovskin, ajattelua ja teoriaa. Hän tunsu kotona opittujen klassikoiden lisäksi 1920-luvulla ajankohtaista venäläistä modernistista kirjallisuutta. Formalistien hengessä hän tutustui nuoreen neuvostoelokuvaan sekä sen ohella venäläiseen 1920-luvun elokuvateoriaan.

Tämän artikkelini tarkoituksena on tuoda yksi uusi täydentävä näkökulma Henry Parlandin ja venäläisen modernismin suhteeseen – venäläisen imaginismin näkökulma. Parland on lyhyen elämänsä tähden perusteellisesti tutkittu arkistoja myöten, joten saatan tukeutua hänen kohdallaan muilta kuin Venäjä-kontaktien osalta aiempaan tutkimukseen. Parland-tutkimuksen ytimessä on tukholmalaisen dosentti Per Stamin (1998) väitöskirjatutkimus *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder*, jossa tutkija nostaa mm. venäläisen formalistin Viktor Šklovskin varhaistuotannon teorian *ostraneniasta* avainkäsitteeksi *Sönder (Rikki)* -romaanin näkökulmasta. Parlandin suhteen venäläiseen futurismiin sekä Vladimir Majakovskiin noteerasivat jo aikalaiset, ja kysymystä on käsitelty

³ Nimilehdellä on myös suomennos ”Narsissein juovunta-ajan / minä liekehdin, hehkun, soin. / Mut takana kulissirajan / syvän itkun mä kuulla voin” (Blokin teoksesta ”V tšas kogda pjanejut narcissy...” vuodelta 1904). Vuonna 1926 Tiittanen kirjoitti myös viipurilaislehteen laajahkon esittelyn Igor Severjaninista muutaman suomennoksen kera: *Karjala* 30.5.1926.

⁴ *Näyttämö* 8–9 (1928), 13 ja *Näyttämö* 11 (1929), 7. Blok-suomennosten varhais-historiasta on tutkimuskirjallisuudessa vaihtelevaa erheellistä tietoa – tietääkseni varhaisin suomennos on Rafael Ronimuksen tekemä käännös ”Ystävättärelle”, joka ilmestyi *Suomen Kuvalehdessä* 10.12.1921.

⁵ Tämä artikkeli on osa Svenska Kulturfondenin rahoittamaa tutkimushanketta *Möten mellan den ryska och den finlandssvenska modernismen* (2015–18). Ks. yhteisartikkeli Hellman, Huttunen, Klapuri & Piispa 2017 sekä Hellman 2009, 2018; Hupaniittu & Piispa 2015; Huttunen 2018; Klapuri 2016, 2018; Piispa 2017, 2018. Ks. myös Holmström 1990.

⁶ Poikkeuksellisen informatiivisena 1920-luvun kirjallisuuden osalta on pidettävä suomentaja Ida Pekarín venäläisen nykykirjallisuuden katsausta ”Neuvostovenäläisiä kirjailijoita”, joka julkaistiin *Helsingin Sanomien* viikkoliitteessä 22.4.1928.

tutkimuksessa, samoin kuin suhdetta Ilja Ehrenburgiin (ks. Ruutu 2011: 145–158; Stam 1998: 65–75; ks. myös Mäeots 2011: 173–186).⁷

Parlandin ”syventävät opinnot” venäläisen avantgarden parissa mahdollisti se, että vanhemmat halusivat vieroittaa hänet Helsingin kirjallisesta juopottelusta ja lähettää Liettuan Kaunasiin enonsa Wilhelm (Vasili) Sesemannin luo keväällä 1929. Hänen tiedonlähteekseen venäläisen modernismin osalta on usein mainittu Sesemannin ja professori Lev Karsavinin lähipiiriin kuulunut Vera Sotnikova, Kaunasissa asunut venäläissyntyinen kirjallisuudenopiskelija ja tanssinopettaja (Stam 1998: 87; Rahikainen 2009: 222; ks. myös Šabasevičius 2012), jonka sanottiin tunneen venäläisiä modernisteja henkilökohtaisesti. Parland tutustui pian myös monikulttuurisen Kaunasin avantgardepiireihin.⁸ Parlandin tuntemat sikäläiset kirjailijat, kuten Kazys Binkis, Juozas Tysliava ja Teofilis Tilvytis, olivat hyvin tietoisia Moskovan ja Leningradin avantgardesta, myös imaginismista. Liettualaisen *Keturi Vėjai* (Neljä tuulta) -ryhmän keulahahmo Binkis oli 1920-luvun alun esityksissään siteerannut imaginisti Vadim Šeršenevitšia, kun taas Tysliava oli Pariisissa asuessaan ollut tekemisissä imaginisti Aleksandr Kusikovin kanssa sekä tutustunut henkilökohtaisesti imaginisti Anatoli Mariengofiin. Tysliava kirjoitti Pariisista ja kertoi Kusikovin jopa opiskelleen liettuaa ja valmistelevan liettualaisen runouden antologiaa venäjäksi. (Lavrinc 2006: 179; 186.) Luultavasti juuri liettualaiskollegoiden vaikutuksesta Henry Parlandinkin erityishuomio kiinnittyi tunnetuimpien venäläisten modernistien ja avantgardistien ohella moskovalaiseen imaginismiin.⁹ Runouden suuntauksina futurismia tai sitä kiivaasti vastustanutta imaginismia ei ollut tuolloin Venäjällä enää olemassa, sillä kirjailijat olivat vaihtaneet runoudesta ja sen ismeistä teatteriin, proosaan tai elokuvakäsikirjoituksiin ja ihan toisenlaiset – stalinistisen totalitaariset – tuulet puhalsivat Venäjän kirjallisuudessa.

Moskovan huligaanit

Imaginisteista kaikkein tunnetuimman runoilijan eli Sergei Jeseninin itsemurha joulukuussa 1925 uutisoitiin Suomessa laajasti. Kirjallisuus sai kuitenkin jäädä sivuosaan, sillä Jesenin oli puolisonsa tanssija Isadora Duncanin kautta aikakauden julkisuuden henkilö. Heidän

⁷ Aleksandr Blokia, Sergei Jeseniniä, Vladimir Majakovskia ja Anna Ahmatovaa löytyi Parlandin kirjastosta. Kirjeenvaihto ja muistiinpanot kertovat, että hän luki tai yritti hankkia käsiinsä 1920-luvun kokeellisen proosan merkkiteoksia, kuten Isaak Babelia, Juri Olešaa, Boris Pilnjakia ja Boris Pasternakia (ks. Mäeots 2011: 175). *Sönder-romania* valmistellessaan hän luki Andrei Belyin, Vasili Rozanovin, Leonid Leonovin, Konstantin Fedinin, Ilja Ehrenburgin sekä Boris Pasternakin tuotantoa (Stam 1998: 109).

⁸ Per Stam (1998: 93–98) on käsitellyt myös tätä ulottuvuutta perusteellisesti. Liettualaistutkijat ovat korostaneet myös Parlandin merkitystä sikäläiselle kulttuurille: – his texts reflect ‘the international or even cosmopolitan dimension of Lithuanian avant-gardism’ (Viliūnas 1998: 123; ks. myös Pivoras 2013; Vaitonytė 2017: 6).

⁹ Mahdollinen tiedonlähde mainittujen runoilijoiden ohella on myös Sesemannin kollega professori M. Kemšis (Mihail Banevičs), joka kirjoitti artikkelin ”Uusimmasta venäläisestä kirjallisuudesta” – se valmistui kuitenkin vasta marraskuussa 1930 ja julkaistiin Parlandin kuoleman jälkeen (ks. Kemšis 1931). Kemšis esitteli venäläisen imaginismin myönteisessä valossa, mitä voi pitää ajan oloissa hyvin poikkeuksellisenä.

kuvansa komeilivat aikakauslehtien sivuilla. Lehtijutuissa Jesenin kuvattiin bolševikkirunoilijaksi, joka aiheutti pariskunnan ulkomaanmatkoilla pahennusta kuin mikäkin *enfant terrible*.¹⁰ Myös ”maaseudun viimeisenä runoilijana” tunnettu Jesenin oli tuohon aikaan Moskovan kahviloiden ja kapakoiden boheemi huligaani. Tämän roolin hän omaksui juuri imaginistien joukossa. Jesenin kiinnitti Parlandin huomion, ja hänen kirjastossaan oli tämän runokokoelma. Vuonna 1928 hän auttoi Ina Behrseniä tekemään Jesenin-runoelman ruotsinnoksen *Förvandling*. Myöhemmin ilmestyi vielä toinen runoelma, *Oktoih*.¹¹

Ihan tuntematon imaginistien joukkio ei Suomessa ollut muutenkaan. Tammikuussa 1919 ensimmäisen manifestinsa julkaisseesta runoilijaryhmästä¹² kirjoitettiin suomalaislehdissä ensi kertaa jo maaliskuussa 1921. Useamman suomalaisen sanomalehden palstantäytteeksi ilmestynyt pikku-uutinen otsikolla ”Taide Venäjällä” on yksityiskohdissaan kiinnostava, sillä se käyttää imaginistiryhmän boheemia toimintaa esimerkkinä bolševistisen kulttuurin rappiollisuudesta:

Kommunistisessa Venäjässä on kirjallisuudessa ja maalaustaiteessa syntynyt uusi suunta nk. imaginismi. Tämän suunnan miehet kehuvat edustavansa vallankumouksellista taidetta, mutta itse teossa ovat he Venäjällä nykyään vallitsevan poliittisen suunnan edustajat taiteen alalla. Toisin sanoen; heidän taiteensa on bolshevistista taidetta, todellinen kauhistus jokaiselle ihmiselle, joka ei vielä ole täydellisesti menettänyt järkeään. – Tarvitsee vain pistäytyä tämän uuden ”taiteen” edustajien kahvilassa Tverskajan varrella, saadakseen jonkinlaisen käsityksen heidän ihanteistaan. Vieraat eivät tänne saavu ensi sijassa juomaan kahvia, vaan nauttimaan kokaiinia, oopiumia jne. Vakituisten täälläkävijöiden joukossa on tunnetuimpia terroristi Blomkin (po. Bljumkin – TH), kreivi Mirbachin murhaaja. Seiniin on kaiverrettu ja piirretty kaikenlaista rivoutta. (*Hämeen Sanomat* 25.3.1921; *Kaiku* 12.4.1921.)

Reportaasi nostaa esiin useita imaginistista ryhmää luonnehtivia seikkoja. Runoilijoiden kuulu kirjailijakahvila eli osoitteessa Tverskaja 37 sijainnut ”Pegasoksen pilttuu” on mainittu, samoin sosialistivallankumouksellisten riveissä terroristiksi radikalisoitunut Jakov Bljumkin, joka oli paitsi toinen vuonna 1918 kuolleen Saksan suurlähettilään kreivi von Mirbachin murhaaja, myös revolveerineen imaginistien poliittinen henkivartija

¹⁰ Ks. esim. *Allas Journal* 4.6.1922 tai *Iltalehti* 20.5.1922. Jeseninin kuolema uutisoitiin otsikolla ”Runoilija Jessenin – Isadora Duncanin ent. mies – tehnyt itsemurhan” (*Helsingin Sanomat* 30.12.1925). Lehdet seurasivat Duncanin ja Jeseninin avioliittoa ahnaasti ja raportoivat ulkomaanmatkoista, väkivaltaisista kohtauksista, skandaaleista, Jeseninin alkoholismista sekä lopulta molempien traagisista kuolemista. Duncan kuoli onnettomuudessa Nizzassa 1927. Vuodesta 1931 Työväenteatterin Kansan Näyttämöllä esitettiin useita vuosia Elsa Soinin draamaa nimeltä *Rakkauden tanssijatar*, joka kertoi Duncanin ja Jeseninin tarinaa (pääosissa Eine Laine ja Hannes Veivo).

¹¹ Ina Behrsen kirjoitti Parlandille kirjeessä 23.1.1929: ”Tack att ni hjälpt mig vid översättningsarbetet. Jag måste erkänna att jag på många ställen var märkvärdigt ’auf den Kopf gefallen’. Ledsamt att hälften lämnats bort. Men kanske bäst som skedde” (SLSA 945). Tematiikaltaan vallankumoukselliset alkuteokset *Preobrazenie* ja *Oktoih* ilmestyivät yhdessä ensi kerran keväällä 1918. Behrsenin käännöksistä ensimmäinen ilmestyi *Quosego*-lehdessä 1928 ja jälkimmäinen Johannes Edfeltin toimittamassa antologiassa *En bukett rysk lyrik* (1953), käännös nyt nimellä Ina Colliander.

¹² Imaginistien ensimmäinen manifesti julkaistiin otsikolla ”Julistus” (”Deklaracija”) voronežilaisessa *Sirena*-lehdessä 30.1.1919. Sen allekirjoittivat runoilijat Sergei Jesenin, Rurik Ivnev, Anatoli Mariengof ja Vadim Šeršenevitš sekä kuvataiteilijat Boris Erdman ja Georgi Jakulov. (Ks. Jesenin et al. 2014: 79–84.)

noina vuosina.¹³ Imaginistit olivat, kuten lehtijuttukin väittää, ainakin muodollisesti bolševistisia toimijoita, sillä runoilijoista Rurik Ivnev (Mihail Kovaljov) toimi kulttuuriasiain kansankomissaari Anatoli Lunatšarskin henkilökohtaisena sihteerinä ja mahdollisti erilaisia privilegioita runoilijatovereilleen¹⁴. Lunatšarski, Trotski ja bolševikit olivat kiinnostuneita imaginisteista lähinnä Sergei Jeseninin kiistattomien kirjallisten ansioiden tähden ja siksi että kilpaileva ryhmä esti futurismia kasvamasta liian merkittäväksi suuntaukseksi. Vasta viime vuosikymmenten kirjallisuushistoriallinen tutkimus on osoittanut, että imaginistit olivat kirjallisuuden nk. siirtymäkaudella, vuosina 1919–1922, Moskovon tunnetuin ja äänekäin avantgarderyhmä, vaikka myöhempi neuvostohistoriankirjoitus on aktiivisesti halunnut unohtaa nämä ”huligaaneiksi” leimatut kirjailijat. Heidät tunnettiin lähinnä julkisten tempaustensa ansiosta.¹⁵ Ryhmä lakasi virallisesti olemasta vuonna 1928, mutta tosi asiassa se hajaantui jo Jeseninin kuoleman jälkeen.

Henry Parland alkoi kirjoittaa toukokuussa 1929 artikkelia otsikolla ”Über die neuesten literarischen Bewegungen in Finnland”.¹⁶ Hän sanoi kaipaavansa lisää materiaalia nimenomaan suomalaisesta, suomenkielisestä modernismista. Hänen tietonsa suomenkielisestä modernismista olivat riittämättömät, mutta silti – tai ehkä juuri siksi – hän teki artikkelissa rohkeita rinnastuksia:

Man kan särskilja två riktningar i Finlands expressionistiska poesi. De korsar likväl varandra på många punkter och är i så hög grad sammanflätade med varandra att det synes omöjligt att skilja dem åt: en romantisk och en realistisk. Den romantiska riktningen kan anses vara en följd av symbolismen, den realistiska riktningen är avlyssnad efter livet självt och hör till den finländska modernismens självständiga vinningar. Inom vardera riktningen byggs lyriken upp på en inre rytm hos de poetiska bilderna och kan väl jämföras med den ryska imagismen för så vitt det är frågan om formen. Den yttre, musikaliska rytmen är ersatt av en inre, som sätter vår inre förnimmelsevärld i rörelse och genom att simultant påverka sinnena får en så mycket omedelbarare verkan. För att citera diktaren Rabbe Enckell: ”Medan bilderna i en dikt tidigare påverkade vårt synsinne och rytmen vår känsla, påverkar bilderna i en modernistisk dikt omedelbart synen och känslan.”¹⁷ (Parland 1970: 145–146. Kursiivi minun – TH.)

¹³ Vuodesta 1921 lähtien Bljumkin päätyi Lev Trotskin palvelukseen sota-asiain kansankomissariaattiin. Trotski-yhteys koitui lopulta hänen kohtalokseen, sillä syksyllä 1929 hänet tästä syystä pidätettiin ja teloitettiin.

¹⁴ Näitä varhaisen NEP-kauden eli uuden talouspolitiikan mukanaan tuomia etuoikeuksia olivat esimerkiksi kaksi kirjailijakahvilaa, elokuvateatteri Lilliput, kaksi kirjakauppaa, oma kustantamo Imaginistit sekä väripainettu lehti *Kaunomatkalaisten hotelli*, joka ilmestyi vv. 1922–1924. Paperipulan vaivaamassa Moskovassa ja painoteollisuuden kriisin johdosta erityisesti viimeainitut herättivät kateutta aikalaisissa ja kollegoissa.

¹⁵ Imaginistien ”happeningit” herättivät huomiota: marraskuussa 1920 he järjestivät ”Kirjallisen oikeudenkäynnin imaginisteja vastaan” sekä ”Oikeudenkäynnin nykyrunoutta vastaan”, vuonna 1921 he kirjoittivat jumalanpilkkarunoja graffiteina Strastnoi-luostarin muuriin ja nimesivät Moskovon pääkadut uudelleen omien nimiensä mukaan.

¹⁶ Parland kirjoitti suomalaisesta kirjallisuudesta liettualaislehtiin saksaksi, jutut käännettiin liettuaaksi.

¹⁷ Vrt. myös Vasili Sesemannin artikkeli vuodelta 1925: ”This is why the work of art – – represents the mere potential that is called into being within the process of aesthetic perception for the first time – – the work of art depends on the thingly aesthetic sense of the actual artistic experience. Rhythm is a good example for this. If we look carefully at the character of rhythm in living aesthetic perception, we understand that it cannot be reduced to any (known) lawfulness determining the alternation of the mood of the perceived manifestations.” (Sesemann 2006 [1925]: 104.)

Henry Parlandin käsitys venäläisestä imaginismista on valistunut. Imaginistit pitivät itseään aitoina runouden formalisteina, joten puhe muodon ensisijaisuudesta ja ”runokuvien sisäisestä rytmistä” rinnastuu perustellusti heidän teoreettisiin kirjoituksiinsa runokuvista 1910-luvun lopusta ja 1920-luvun alusta. Kielikuva oli kaiken runouden itse tarkoitus.¹⁸ Manifestissaan tammikuulta 1919 he kirjoittivat:

Me olemme todellisia taiteen ammattilaisia. Me, jotka hiomme kuvia, jotka puhdistamme muodon sisällön tomusta paremmin kuin kengänkiillottaja kadulla, vakuutamme että ainoa sääntö taiteessa, ainoa ja ylittämätön metodi on paljastaa elämä kuvan ja kuvien rytmin kautta. Oi, te kuulette teoksissamme kuvien verse *libren*. (Jesenin et al. 2014: 82.)

Imaginistit etsivät venäjän kielestä uusia, odottamattomia metaforia tukeutuen mielivaltaisesti ymmärtämäänsä etymologiaan. Pelkästään vuonna 1920 he saattoivat julkaista Moskovassa omaa imaginistista runouttaan käsittelevää teoriaa usean niteen voimin.¹⁹ Sergei Jesenin, runoilijoista lahjakkain mutta vähiten teoreetikko, kehitti dadaistista metaforakonetta ja lähestyi runosanaa metaforapotentialia kantavana elementtinä, joka yhdistää kaksi vastakkaista ilmiötä keskenään. Anatoli Mariengof peräänkuulutti runoudessaan metaforien ketjua, likaisen ja puhtaan ristiriitaa kielikuvassa ja kirjoitti sanasta, joka syntyy kuvasta: ”Sanan, puheen ja kielien syntyminen kuvan kohdusta määritteli kertakaikkisesti tulevaisuuden runouden lähtökohdan. Aivan samoin kuin sanan kuvallisen lähtökohdan takaa löytyy rytmillinen lähtökohta, myös runoudessa kielikuva on kokonaisvaltainen vain osana rytmillisten väreilyjen muodostamaa jännitettä.” (Mariengof 2014: 88.) Hyvin samaan tapaan (mutta päinvastoin) aiheesta kirjoitti omassa runoteoreettisessa kirjassaan Vadim Šeršenevitš, joka kuvasi sanan makaamassa ”jalat pystyssä ja synnyttämässä uutta kuvaa”. Hänelle ideaali runoteksti oli sana-kuvien yhdistelyä kuvaluetteloiksi, verbittömiksi montaasirunoiksi: ”On välttämätöntä muistaa sanojen alkuperäinen kuva, merkityksestä piittaamatta. Kun kuulette sanan *derevnja* (’kylä’), niin kuka muu kuin imaginistirunoilija ymmärtää, että jos kerran *derevnja*, niin tietysti kaikki talot ovat puusta (*derevo*)” (Šeršenevitš 1920: 44). Imaginistien teorian ilmeisenä lähteenä on 1800-luvulla vaikuttaneen kielifilosofi Aleksandr Potebnjan oppi runokielen kuvastosta sekä sanan ”sisäisestä muodosta”, jota kehitti radikaalisti 1920-luvulla edelleen filosofi-fenomenologi Gustav Špet. Hän oli samaan aikaan sekä imaginistien läheinen ystävä että Vasili Sesemannin oppi-isä.²⁰ Imaginistit toteuttivat käytännössä ja kielikuvien tasolla myös Potebnjasta kriittisesti

¹⁸ Vrt. Ida Pekarin katsaus vuodelta 1928: ”Imaginistithan sanovat, että ’kuva itsessään on kaiken taiteen tarkoitus’. Runoteos ei ole organismi vaan irrallisten kuvien yhteenliittymä, jonka voi lukea alusta loppuun yhtä hyvin kuin lopusta alkuun, aivan kuin tällä tavoin syntynyt maalauskin on yhtä kaunis oikein päin kuin ylös alaisinkin ripustettuna.” (Pekari 1928: 3.)

¹⁹ Imaginistien etuoikeuksia oli myös oma ryhmän nimeä kantava kustantamo, jonka välityksellä he saattoivat julkaista kukin oman runoteoreettisen vihkosensa. Jesenin tärkein julkaisu oli nimeltään *Marian avaimet* (*Kljutši Marii*, 1920); Anatoli Mariengof julkaisi samana vuonna kirjan nimeltä *Bujan-saari. Imaginismi* (*Bujan-ostrov. Imažinizm*, 1920); Vadim Šeršenevitš puolestaan kirjoitti teoksen nimeltä *2 x 2 = 5* (1920).

²⁰ Špetistä ja sanan ”sisäisen muodon” teoriasta ks. Bourgeot 2012; Špetistä ja Sesemannista ks. Stam 1998: 148–151; Špetistä ja imaginisteista ks. Tihanov 2008: 267–270.

ponnistaneen formalisti Viktor Šklovskin kehittämää teoriaa uudesta taiteesta ja kielikuvasta ennakoimattoman ilmaisun lähtökohtana. Šklovskille poeettinen kuva oli keino mahdollisimman voimakkaan vaikutelman aikaan saamiseksi – samoin imaginisteille, jotka pyrkivät šokeeraamaan lukijaansa rinnastamalla puhtaan likaiseen:

Miksi Jeseninillä ”aurinko jäätyy kuin ruunan kusema lätäkkö” tai ”yllä lehtojen kuin lehmä heilautti aamu häntänsä pystyyn” tai Vadim Šeršenevitšillä ”satakielen tippuri ei parane sameassa kuunvirtsassa”? Yksi runoilijan tavoitteista on synnyttää lukijassaan maksimaalinen sisäinen jännite. Miten upottaa syvälle lukijan vastaanoton lihaan kivulias kuvapiikki? Tällaiset puhtaan ja epäpuhtaan risteytykset teroittavat juuri ne karheat piikit, joiden varressa nykyimaginistiset runoteokset kiemurtelevat. (Mariengof 2014: 86–87.)

Tekemässään rinnastuksessa Parland päätyi vertaamaan venäläistä imaginismia ylimalkaan suomalaiseen modernismiin, joka oli hänelle ”kubistisesti stilisoitua ekspressionismia” (Parland 1970: 217; ks. Sundholm 2011: 81; Hertzberg 2011: 131). Jäljempänä hän mainitsi Rabbe Enckellin lisäksi Edith Södergranin ja tämän kubistisen metaforatekniikan sekä ”nuoren Suomen suurimman elävän runoilijan” eli Elmer Diktoniuksen. Enckellille Parland löytää toimivan vastinparin venäläisestä imaginismista, ja se on Sergei Jesenin: ”Man kunde dra en parallell mellan Enckell och Sergej Jessenin. Överensstämmelsen mellan deras motiv är slående” (Parland 1970: 149). Vaikutussuhde rajoittunee kuitenkin Ina Behrsenin Jesenin-ruotsinnokseen *Quosego*-lehdessä, josta Enckell toki oli tietoinen.

Edellä kuvattu *reader response* -imaginismi eli runoilijoiden tarve tehdä lukijaansa mahdollisimman voimakas vaikutus ammentaa heitä edeltävien futuristien šokeeraamisen tarpeesta, mikä heijastui myös Viktor Šklovskin varhaiseen teoriaan ja *ostrannenien* käsitteeseen.²¹ Šklovskin vallankumouksellisessa artikkelissa ”Iskusstvo, kak prijom” (Taiteesta – keinona, 1917) poeettinen kuva ei ollut pääroolissa, sillä *ostrannenie* oli hänelle synonyymi koko taiteen käsitteelle ja tarkoittaa sitä, että kirjallisuuden ja taiteen on tarkoitus näyttää todellisuus monimutkaisena, vaikeuttaa sen ymmärtämistä. Šklovski halusi viitata käsitteellä outouteen tai omituisuuteen (ven. *strannyi*) esimerkiksi sivullisuuden, vierauden tai etäännyttämisen asemesta. Siksi termin kääntäminen ”vieraannuttamiseksi” ei nähdäkseni vastaa tarkoitusta. Imaginistit poimivat formalistisesta teoriasta ja Šklovskin Potebnja-kritiikistä juuri poeettisen kuvan aspektin. Parlandia kysymys askarrutti samalla tavoin, ja esseessä ”Den modernistiska dikten ur formalistisk synpunkt” (1929) runokuva oli *ostrannenien* ytimessä:

Diktens uppgift är att åter bringa oss i en levande kontakt med vår omgivning. För att kunna göra det, måste den rycka tingen ur deras alldagliga belysning. Den känsla av nyhet och omedelbarhet, som vi härvid erfara, framkallar i vårt medvetande en reaktion, d. v. s. en poetisk upplevelse. Den poetiska bilden utför detta värk. Den tar ett begrepp och flyttar det med tillhjälp av ordet till en ny plats i sammanhangen: ger det sitt eget namn – Vi ser det från en ny, oväntad sida. (Parland 1970: 159.)

Tämä liittyi myös hänen enonsa vuonna 1925 kirjoittamaan venäjänkieliseen artikkeliin, joka oli omistettu runokuvan luonteelle ja joka

²¹ *Ostranenie/ostrannenie*-käsitteen kirjoitusasusta ks. Huttunen 2009: 35–37; ks. myös Naiman 1998: 345–346 ja Tsivian 2010: 23.

keskittyi runokuvan emotionaalisen vastaanoton ongelmaan (vrt. Stam 1998: 151–158).

Kohtaaminen

Imaginismin kannalta käänteentekevä maininta löytyy Parlandin muistikirjasta toukokuulta 1929. Saavuttuaan Kauniaisista Kaunasiin hän oli saanut käsiinsä imaginisti Mariengofin *Kyynikot*-romaanin:

I dag blev jag bekant med Marienhof. Genom hans "Cyniker" (Berlin 1928)
M. är en pajaz – för all del, men med talang. Hans bilder!
"Vinden slintade med hala hälar utmed gatorna"
"En kärlek som inte ryggar tillbaka för ett lavenemang"
Sådana ungefär. Genialiska ungefär. Och en sentimentalitet á la Ehrenburg. Fastän mindre formell.
Marienhof är mindre pervers än vad jag trott.²² (SLSA 945.10.)

Voimme toki olettaa, ettei Parland tuntenut Mariengofin tuotantoa ennen tätä lukukokemusta, mutta muistiinpanon perusteella hänellä oli taustatietoja. Sana *pajaz* (pelle, pajatso) on tässä merkitsevä, sillä tuo nimitys esiintyy toistuvasti Mariengofin varhaistuotannossa – kaikkein selkeimmin hänen kuuluisimmassa runoelmassaan nimeltä *Magdaleena* vuodelta 1919:

Kansalaiset, vaihtakaa
sielujenne alusvaatteet!
Magdaleena, tulen tänäänkin luoksesi
puhtaissa kalsareissa.
Mitä, onko koominen muutos?
Pötyä!
Runoilija on pajatson serkku
— —
Ha-haa! Hän vain aurinkoa nyrkillä – pläts!
Naura, pajatso!
(Mariengof 1919: 13.)

Runoelman pajatso viittaa Ruggero Leoncavallon oopperaan *Pagliacci* (1892) ja kohtaukseen, jossa teatteriseurueen johtaja Canio laulaa kuuluisan aariansa "Vesti la giubba" ja surmaa lopussa mustasukkaisuudesta vaimonsa. Mariengofin runoelmassa sankari Anatoli alkaa puolestaan laulaa samaista aariaa surmattuaan mielipuolisessa kohtauksessa rakastettunsa Magdaleenan.

Toisaalta "Mariengof ei ole niin perverssi kuin kuvittelin" viittaa luonnollisesti siihen, että Parlandilla oli käsitys kirjailijan perverssyydestä. Luontevin lähde tähän olisi Mariengofin oma runoelma vuodenvaihteesta 1919–20 nimeltä "Perversiot ovat inspiraationi" (*Razvratnitsaju s vdohnovenijem*). Se on yksi Mariengofin monista vähemmän ylevistä vallankumousteksteistä, jossa hän pyrkii pakonomaisesti šokeeraamaan lukijansa esimerkiksi kuvaten sitä, kuinka hän lypsää omista rinnoistaan lyyristä maitoa vallankumoukselliseen Pietariin.

On melkoisen yllättävää, että Parland saattoi lukea Mariengofin *Kyynikot*-romaanin keväällä 1929. Romaani oli ilmestynyt Berliinissä

²² Käytän tilaisuutta hyväkseni kiittääkseni Per Stamia avusta tämän artikkelin aineiston hankkimisessa sekä erityisesti tämän muistikirjamerkinnän löytämisessä.

syksyllä 1928. Sen julkaissut Petropolis oli Jakov Blohin perustama emigranttikustantamo, joka julkaisi mm. Boris Pilnjakia, Vera Inberia ja Ilja Ehrenburgia. Vuoden 1928 syyskuun lopussa Mariengof oli saanut Moskovassa kulttuuriasiain kansankomissariaatilta luvan lähettää romaaninsa Berliiniin. Lupa koski teoksen saksankielistä käännöstä, sillä Neuvostoliiton Valtionkustantamon Leningradin osasto oli ostanut alkuperäisteoksen julkaisuoikeudet. Romaani ilmestyi kuitenkin venäjäksi Berliinissä jo lokakuussa 1928, sen ensimmäinen arvostelu taas berliiniläisessä *Rul'*-lehdessä marraskuussa. Kuuluisa kriitikko Julius Eichenwald haukkui romaanin esteettisesti, mutta arveli siitä tulevan myyntimenestyksen. Joulukuussa kirjailija-kriitikko Georgi Adamovitš julkaisi Pariisissa ylistävän artikkelin *Kyynikoista*, mutta tuolloin Mariengof oli jo saanut kuulla, että Neuvostoliiton Valtionkustantamo kieltäytyy julkaisemasta romaania Neuvostoliitossa.

Vuosi 1929 oli käännteentekevä koko venäläisen kirjallisuuden historiassa. Tuon vuoden tapahtumia on kuvattu pahimmaksi vainoksi venäläisen kulttuurin historiassa: se kohdistui paitsi yksittäisiin teoksiin ja kirjailijoihin myös itseensä kirjallisuuteen ja sen riippumattomuuteen valtiosta. Tammikuussa Trotski karkotettiin Neuvostoliitosta. Stalinin käynnistämä kulttuurivallankumous alkoi toteutua myös kirjallisuudessa, eli kirjailijavainojen poetiikka otettiin käyttöön ensimmäistä kertaa.²³ Vaino kohdistui ensin Kirjailijaliiton Moskovan osaston puheenjohtajaan Boris Pilnjakiin, ja vainon tekosyynä käytettiin tämän pienen romaanin *Mahonki*, joka oli ilmestynyt myös Berliinissä, samaisessa Petropolis-kustantamossa. Seuraava syntipukki oli Jevgeni Zamjatin, jonka kuuluisa antiutopia *Me* oli ilmestynyt Englannissa jo vuonna 1925. (Galuškin 1997: 89–148.) Kolmas vainon kohde oli Ilja Ehrenburg ja tämän romaani *Kiskuri*, myös Berliinin Petropoliksen listoilta. Neljänneksi vainottavaksi kirjailijaksi valikoitiin tuoreeltaan Mariengof ja tämän syksyllä 1928 Berliinissä ilmestynyt romaani *Kyynikot*.

Vuonna 1929 kehitelty kirjailijavainojen logiikka oli sellainen, että ensin esitettiin ilmianto ja julkiset viralliset syytökset sanomalehdistössä, tyypillisesti *Krasnaja gazetan* tai *Literaturnaja gazetan* sivuilla. Tämän jälkeen annettiin kirjailijalle mahdollisuus esittää omat selityksensä asian tiimoilta, joita yhtä kaikki ruodittiin kirjallisuuslehdistössä. Kolmannessa vaiheessa edellytettiin kirjailijalta virallista katumusta, jonka jälkeen julkistettiin kirjailijaliiton virallinen tuomio.

Mariengof yritti lyhyesti kapinoida syytöksiä vastaan, mutta se ei auttanut asiaa. Seuraavaksi hän esitti selityksensä, joita ruodittiin *Krasnaja gazetassa*. Tämän jälkeen häneltä edellytettiin katumusta Yleisvenäläisen neuvostokirjailijoiden liiton (VSSP) kokouksessa syksyllä 1929. Mariengofin julkinen katumuskirje julkaistiin *Literaturnaja gazetassa* rinnan kirjailijaliiton tuomion kanssa – *Kyynikot* tuomittiin neuvostoyhteiskunnan vastaisena kaunokirjallisenä teoksena, ja kirjailija oli pakotettu unohtamaan kirjoittamansa romaanin.

²³ Vainon organisoivat Venäjän proletaarikirjailijoiden yhdistys RAPP, joka oli perustettu vuonna 1925.

Henry Parland luki Mariengofin *Kyynikot* luultavasti onnellisen tietämättömänä vainosta, joka kirjailijaan tai teokseen samaan aikaan kohdistui.

Yhteinen valkokangas

Anatoli Mariengof ja Henry Parland ovat kirjailijoina sukulaissieluja mutta samalla aikakautensa luomuksia. Molempia luonnehtii 1920-lukulainen myöhäsyntyinen dekadentti dandyismi. Teatteriohjaaja Vsevolod Meyerhold tituleerasi Mariengofin Neuvosto-Venäjän ”tasavallan ainoaksi dandyksi”²⁴. Dandyille tyypillinen poseeraaminen ja kylmä karisma yhdistettynä myötäsyttyisen huomaamattomaan huomattavuuteen ja minimalistiseen tyyliin on liitetty tämän tästä myös Parlandiin. Historialliseen dandyismiin liittyy myös molempia leimaava kokemus ”ulkomaalaisuudesta” – Parlandille tämä oli osa transnatiivin identiteetin ymmärtämistä (”Jag är ju utlänning vart jag än kommer”, ks. Rahikainen 2009), kun taas Mariengofille kyse oli imaginistiseen elämänteatteriin kuuluvasta mefistoteelisestä roolista ja poseeraamisesta silinteri päässä.²⁵ Molemmat kirjailijat ovat valokuviissa edukseen: ”Att Parland var mycket intresserad av mode och stil kan man se på bilderna som tagits av honom, där han vanligtvis poserar i klanderfri kostym, komplett med fluga och käpp” (Nyqvist 2011: 122). Molempia kiertää myös päättymätön keskustelu homoseksuaalisuudesta. Mariengofin ja Jeseninin kotiteatteriinkin kuului homoseksuaalisuuden simulaatio Oscar Wilden ja Aubrey Beardsleyn hengessä, Parlandin kohdalla taas kysymysmerkkejä on jättänyt suhde runoilija Gunnar Björlingiin, joka on myös kytkeyty dandy-Wildeen.²⁶

Elokuva on yksi niistä monista tekijöistä, jotka yhdistävät Parlandia ja Mariengofia sekä näiden kirjoittamia romaaneja.²⁷ Vuonna 1928

²⁴ Meyerholdin luonnehdinnan mainitessaan Mariengof (1990: 121) muistuttaa, että ”tällä dandylla oli neljä nenäliinaa ja kaksi paitaa – toki molemmat ranskalaisia silkkipaitoja”. Myös liettualaissyntyinen näyttelijä Vasili Katšalov (oik. Šveburovitš) nimitti Mariengofia ”yleisvenäläiseksi dandyksi”. Kirjailijan ulkonäkö ja merkitsevä pukeutuminen korostuvat useissa muistelmateoksissa.

²⁵ Mariengofin vaimo, näyttelijä Anna Nikritina muistelee: ”Edes tuttavani eivät tunnustaneet minua Mariengofin kanssa kulkiessani ja kertoivat minulle sitten innoissaan, millainen mielenkiintoinen ulkomaalainen olikaan ilmestynyt Moskovaan, vaikka näin kyllä kuinka he killittivät silmillään häntä minun ohitseni” (Nikritina 1975: 382).

²⁶ ”Björling hyste ett mer eller mindre uttalat intresse för den 21 år yngre Henry, men det är svårt att veta hur denne förhöll sig till det eftersom alla brev Henry skrev till Björling förstördes då dennes hem träffades av en bomb under kriget 1944” (Rahikainen 2009: 220; ks. myös Stam 1998: 53). Venäjänkielisessä kirjeessään Henry Parlandille 15.12.1929 tämän isä Oswald Parland kertoo lukeneensa Alfred Douglassin kirjat *Meine Freundschaft mit Oscar Wilde* ja *Oscar Wilde and Myself* ja järkyttyneensä analogiasta Björlingin ja poikansa suhteeseen: ”Ystävyys alkoi aivan samanlainen, Björlingin huolenpito sinusta, samat kiihkoilevat kirjeet, lahjakkuuden ihailu, konvehdit sairastuoteelle, kirjeet, kirjeet, kohtaamiset – kaikki yksityiskohdat löydät Douglassin kertomuksesta. (SLSA 941.1.; kirje ruotsiksi ks. Rahikainen 2009: 170.)

²⁷ Mariengofin suhteesta elokuvaan ja venäläiseen montaasiin olen kirjoittanut aiemmin (Huttunen 1997, 2007, 2013), joten sivuutan montaasin problematiikan tässä yhteydessä. Parlandin suhteesta elokuvaan ks. Stam 1998: 161–176; Piispa 2018; Bleibtreu 2011: 57–80.

Mariengof oli kiinni useammassa elokuvaprojektissa ja käsikirjoituksessa.²⁸ Valkokankaille ilmestyi Nikolai Ohlopkin ohjaama elokuva nimeltä *Myyty ruokahalu*, jonka käsikirjoittajat olivat näytelmäkirjailija Nikolai Erdman (imaginisti hänkin) sekä Mariengof. Samana vuonna ilmestyi myös Boris Barnetin elokuva *Talo Trubnajalla*, jossa Mariengof oli yksi neljästä käsikirjoittajasta jälleen Erdmanin aisaparina (sekä imaginisti Šeršenevitš että formalisti Šklovski olivat hankkeessa mukana). Tekeillä oli muitakin filmejä: Ivan Pyrjevin *Sivullinen nainen* ja Lev Kulešovin *Iloinen kanarianlintu*. On selvää, että elokuvakäsikirjoitusten parissa tehty työ vaikutti Mariengofin proosatekniikkaan – tämä näkyy hänen romaaneissaan, lyhyiden numeroitujen lukujen fragmentaarisessa rakenteessa sekä erityisen elokuvallisessa näkökulma- ja lähikuvatekniikassa.

Vuonna 1928 alkoivat myös Tolstoin kertomukseen perustuvan venäläis-saksalaisen yhteistyöfilmin *Elävä ruumis* kuvaukset. Käsikirjoittajat olivat Anatoli Mariengof ja Boris Gusman, ohjaaja oli Fjodor Ozep, ja pääosaa näytteli ohjaajana kuuluisaksi tullut Vsevolod Pudovkin. On syytä mainita, että Pudovkinin ohjaamat elokuvat *Pietarin viimeiset päivät* ja *Tšingis-Kaanin jälkeläinen* oli kielletty Suomessa vuosina 1927 ja 1928. Molemmissa tapauksissa sensuuri luokitteli ne bolševistiseksi propagandaksi. Pudovkinin filmit olivat ensimmäisiä tapauksia itsenäisessä Suomessa, jolloin elokuvia kiellettiin poliittisin perustein. (Piispa 2018.) Tämä vaivasi Henry Parlandia, joka näki Kaunasissa useita neuvostoelokuvia ja kirjoitti aiheesta kirjeessä äidilleen: ”En ollenkaan tiedä, miksi neuvostoelokuvat karkotetaan suomalaisista elokuvateattereista niin tyystin”, mutta isälleen hän kuitenkin suosittelee uutta filmiä, jonka itse oli nähnyt:

”[S]uosittelen isälle, että katsoo ensimmäisen filmin, joka tänä talvena näytetään Helsingissä: *Elävä ruumis* Tolstoin mukaan ja Pudovkinin kera. Vaikka isä ei koko elokuvataiteesta perustakaan, tämä filmi on jotain ihan uutta eikä verrattavissa muihin elokuviin. Se ei ole kaikista paras venäläinen elokuva, mutta parhaita ei Suomeen päästetäkään niiden tendenssin vuoksi.” (28.11.1929; SLSA 945; ks. myös Bleibtreu 2011: 65–67.)

Elävä ruumis sai ensi-iltansa Berliinissä helmikuussa 1929, ja syyskuussa se oli menestyselokuva Suomessa. Kun filmejä tavallisesti näytettiin teatterissa viikon verran, niin Ozepin Tolstoi-sovitus viipyi Helsingin teattereissa kaikkiaan kuusi viikkoa ja kiersi sitten eri puolilla maata. Suomalaislehdistö hehkutti sitä: ”*Elävä ruumis* jäänee yhdeksi esityskauden huomattavimmista uutuuksista” (*Ilta-lehti*); ”Venäläinen ohjaaja Fedor Ozep on siirtänyt draaman selluloidille suorastaan mestarillisella taidolla elävöittäen sen siinä määrin, että katsoja unohtaa kokonaan istuvansa elokuvateatterissa (*Helsingin Sanomat*), ”On kuin eteemme levittäytyisi itse Pyhä Venäjä” (*Suomen Sosialidemokraatti*); ”Det levande liket är en mästertlik filmbearbetning av Tolstoj's gripande drama” (*Hufvudstadsbladet*).

²⁸ Mariengof työskenteli vv. 1924–27 moskovalaisen elokuvayrityksen Proletkinon käsikirjoitusosaston johtavissa tehtävissä, ja tällöin hän kirjoitti myös ko. yhtiölle ensimmäisen elokuvakäsikirjoituksensa nimeltä *Ammattiliiton sihteeri* yhdessä Boris Gusmanin kanssa. Elokuva ei toteutunut.

Kyynikot ja *Sönder* ovat sukulaissieluteoksia.²⁹ Nämä seksuaalista vapautumista henkivät urbaanit ja illuusiottomat rakkausromaanit muistuttavat toisiaan muun muassa henkilöasetelmiensa osalta. *Kyynikoiden* päähenkilöinä on kaksi juuri tapahtuneesta vallankumouksesta vieraantunutta älymystön edustajaa vuosina 1918–1924. Moskovaan sijoittuvan romaanin minä-kertoja on historioitsija Vladimir, joka on tietoisien ulkopuolinen rakentuvassa neuvostoyhteiskunnassa. Hänen historiallista tajuntaansa bolševikkien modernisaatiopyrkimykset lähinnä huvittavat. Hänen rakastettunsa on turhautuneen mukavuudenhaluinen Olga, joka tylsistyneenä hakeutuu eri rakastajien kainaloon heijastellen valinnoillaan kulloistakin poliittis-taloudellista tilannetta: sotakommunisminkin aikana (vuonna 1918) hän ottaa rakastajakseen bolševikki Sergein ja kääntyy tähän tympäännyttyään NEP-kaudella (vuonna 1922) pikkuporvarillisen pienyrittäjän ja opportunistisen uuden talouspolitiikan kannattajan eli ”nepman” Dokutšajevin puoleen. Vahvasti omaelämäkerrallisia aineksia sisältävän Mariengofin romaanin asetelma muistuttaa selkeästi autofiktiivisen Parlandin romaanin tapahtumia. Helsinkiin sijoittuvassa Parlandin rakkausromaanissa kuvataan tekijän kanssa samannimisen kirjailijan suhdetta Amyyn – rakkaus, mustasukkaisuus ja rakastetun kuolema ovat romaanien yhdistäviä temaattisia tekijöitä. Esimerkiksi mustasukkaisuuden kuvausten osalta teosten yksittäiset kohtaukset muistuttavat läheisesti toisiaan.

Selkein yhteinen piirre teosten välillä on kerronnan elokuvalisuuteen kytkeytyvä metonyminen henkilökuvaus. Molemmissa on fragmentaarisesti rakennettuja henkilökuvia, kuten avantgarde-elokuvassa. Romaanien kerronta jäljittelee erikoislähikuvan ja kuvarajauksen tapaa irrottaa ihmisistä ruumiinjäseniä, harjoittaa kehoallista fragmentaatiota. Tällainen merkityksellisiin yksityiskohtiin keskittyminen oli tyypillistä 1920-luvun neuvostoelokuvalle, mutta erityisesti kirjailijoiden yhteisen tuttavuuden eli Vsevolod Pudovkinin kerronnalle. Elokuva-ajattelussaan Pudovkin korostaa nk. plastisia esineitä, ilmaisuvoimaisia yksityiskohtia, jotka tietyssä kontekstissa abstrahoituvat inhimillisten tunteiden kuviksi. Hän korosti tätä periaatetta töissään, esimerkiksi Gorki-filmatisoinnissaan *Äiti* (1926), jossa esineet muuttuvat implisiittisen emotionaalisen informaation kantajiksi: ”Elokuvakerronnan peruskeinoja on kokonaisen kuvan rakentaminen erillisistä fragmenteista, osista, jolloin kaikki turha jää pois, kaikkein tärkein ja merkittävin jää – se kätkee sisäänsä poikkeukselliset mahdollisuudet – . Yksityiskohta on aina syventymisen synonyymi. Elokuvan voima on juuri siinä, että se kykenee näyttämään yksityiskohdan erillään ja selkeästi.” (Pudovkin 1974: 99–100.) Parland puolestaan korostaa tätä samaa ominaisuutta *Hufvudstadsbladet*issa joulukuussa 1929 julkaistussa artikkelissa ”Den sovjetryska filmen”, jossa myös Pudovkin on esimerkkinä mainittu:

Ur rent teknisk synpunkt bestå de nya momenten, som den sovjetryska filmregin infört på filmkonstens område, främst i det nya materialet, som lagts till grund för

²⁹ Näin kustantaja Anssi Sinnemäki näki kaukaa viisaasti aiheelliseksi luonnehtia teosten välistä yhteyttä jo vuonna 1998 Mariengofin *Kyynikoiden* suomennoksen kansiteksteissä. Sinnemäen Tamara Press -kustantamo oli julkaissut myös Parlandin *Sönder*-romaanin suomennoksen 1996.

filmbilden. Det är inte enbart skådespelaren, som är det dominerande, utan också de livlösa tingens expressivitet och plastik –. Den sovjetryska filmen använder sig i blott ytterst ringa utsträckning av de skrivna texterna. I stället låter den de obesjälade tingen tala sitt visuella, symboliska språk, varigenom den hos texterna så ofta förekommande ohjälpliga plattheten och banaliteten undvikes. (Parland 1929; ks. myös Stam 1998: 231.)

Metonyyminen ihminen

Montaasielokuvan erityisyyksiä on metonyyminen ihminen, jossa merkityksellinen ruumiin osa sai korvata koko henkilöä. Tätä ruumiin osien irrottamista Mariengof korostaa toistuvasti romaanissaan, esimerkiksi kohtauksessa, jossa kertoja Vladimir kuvaa rakastettuaan Olga vuoteessa:

Kahdennukuttava silkkipeitto leikkaa hänen päänsä. Palttinatyynyliinan narskuvalle lumelle levittäytyneet hiukset synnyttävät veren vaikutelman. Ei edes Johannes Kastajan pää hopeisella tarjottimella ollut yhtä suurenmoinen.

Olga tuskin hengittää. Väsymys on sirotellut hänen luomilleen hienonnettua Faber-kynän lyijyä.

Olen ylpeä ja onnellinen kuin Herodias. Tätä päätä on tarjottu minulle. Olen kiihtoinen kohtalolle, joka on tanssinut minulle seitsemän hunnun tanssin. Olisin valmis suutelemaan tämän paljasjalkaisen kaunottaren likaisia varpaita. (Kyyrikot [= K]: 22.)

Tässä dekapitaatioon keskittyvässä lainauksessa on ilmeinen viittaus Mariengofin varhaistuotannolle hyvin tärkeään Oscar Wilden näytelmään *Salomé* sekä Aubrey Beardsleyn tekemään näytelmän kuvitukseen, erityisesti ”The Dancer’s Reward” -piirustukseen, jossa Herodias riemuitsee roikottaessaan Johannes Kastajan päätä hopeatarjottimen yllä ja jossa veri sekoittuu profeetan hiuksiin (ks. Wilde 2004: 563; Huttunen 2007: 167–172). Vuosisadan alun venäläisessä modernismissa *Salomé* tulkittiin dekadentiksi antikristillisen verisen vallankumouksen oikeutukseksi. Yhdessä Jeseninin kanssa Mariengof – joka oli Blokin ja Majakovskin ihailija ja jäljittelijä – intoili verisestä vallankumouksesta ”päiden vaihtona”, harrasti tässä hengessä Wilden tekstejä. He imitoivat dandy-Wildeä ja simuloivat arjessaan homoseksuaalisuutta pyrkien tarkoituksella aiheuttamaan pahennusta Moskovassa. Beardsleyn mustavalkoiset kuvitukset olivat myös hyvin tärkeitä. Romaanissaan Mariengof palaa varhaisen tuotantonsa motiiveihin ja verisen vallankumouksen ja rakkauden rinnastukseen, kuten runotekstissä ”Sydämeistäni käsissä / kannan rakkauden, / ota se / kuin Johannes Kastajan pää, / kuin Holoferneksen pää. / Se on kuin vallankumouksen uudismaa...” (Mariengof 2013 [1916]: 51–52). Romaanin edetessä lukija ymmärtää, että henkilöt, samoin kuin auki luetut subteksit³⁰, on siroteltu eri puolille teosta tiettyjen yksityiskohtien varassa, ja lukijan tehtäväksi jää rekonstruoida kokonaiset ihmiset ja tekstit näiden detaljien perusteella. Tämä rekonstruoivaa lukijaa edellyttävä kompositio on tuttu Mariengofin runoudesta mutta myös elokuvallisen montaasikerronnan keskeisiä periaatteita. Kyyrikoiden henkilöt muuttuvat pirstaleiseksi kertoviksi teksteiksi. Kertoja toistaa tiettyä kuvausta, jotta lukijan mieleen jäisi tietty nimenomainen visuaalinen efekti kunkin

³⁰ Vrt. ”Selkäpala muistuttaa Wilden Johannes Kastajaa” (K: 109).

henkilön kuvauksen kohdalla. Tällaiset henkilökuvauksen yksityiskohdat paljastavat minä-kertoja Vladimirin emotionaaliset suhteet muihin romaanin henkilöihin. Tarkastellaan seuraavaksi sitä, miten historian dosentti Vladimir kuvailee veljeään Sergeitä, joka on bolševikki. Tässä ilmeisen negatiivinen veljesluonnehdinta kehittyy ja muuttuu omalta osaltaan kertovaksi tekstiksi muutaman yksityiskohdan avulla. Pääasiallisena kuvauksen kohteena on Sergein pää sekä tauti, josta hän kärsii:

Vanhempi veljeni Sergei on bolševikki. Hän asuu Metropolissa ja vastaa vesiliikenteestä (koska on arkeologi), ajaa kuusipaikkaisella autolla, jonka renkaat ovat paisuneet kuin vesipöhöiset...

Sergeillä on iloiset siniset silmät ja poikamaisesti ulostyöntyvät korvat. Ikään kuin hän minä hetkenä hyvänsä saattaisi heilauttaa niillä kuin lintu siivillään ja pää lähtisi lentoon sinisine silmineen.

Hänen oikea poskensa on yksi suuri vaaleanpunainen läiskä. Pienestä pitäen Sergei on miltei joka vuosi joutunut leikkauspöydälle, jotta, jos vain löydetään paikka, johon kirurgin veitsi ei ole vielä koskenut, voitaisiin napata pois verinen ihonpalanen.

Kipeälle poskelle laitetaan korvikkeeksi terve ihonpala, jonka ihohurttia aina syö.

– Minulla on sinulle pyyntö. Ole hyvä ja kirjoita lappu, että minulle annettaisiin lupa pitää kirjastoni.

– Mihin sinä kirjastoa tarvitset?

– Jotta voin pyyhkiä siitä pölyt. (K: 14.)

Keskustelu jatkuu pikemminkin Vladimirin monologina, hän ärsyttää veljeään poliittisilla mielipiteillään, mikä heijastuu vain ohimenevänä Sergein kuvauksena. Liki viidentoista sivun kuluttua törmäämme taas samoihin yksityiskohtiin Sergein kuvauksessa. Vladimir vierailee veljensä luona rakastettunsa Olgan kanssa. Ja Sergei rakastuu myös Olgaan:

Olga kertoo poikkeuksellisen innokkaasti halustaan olla hyödyksi maailmanvallankumoukselle.

– Nii-in.

Vaaleanpunainen läiskä Sergein poskessa käy tulipunaiseksi hämmennyksestä. (K: 30)

Yksityiskohtien ja esineiden elollistaminen – niiden kapina – on kauttaaltaan läsnä niin Mariengofin kuin Parlandin romaaneissa. Vaikutussuhteesta on tässä yhteydessä turha puhua. Esineiden ja yksityiskohtien elollistaminen näkyy jo Parlandin varhaisissa teksteissä, kuten ”Sakernas uppror” -manifestissa, ja heijastaa niin Södergranin, Diktoniuksen kuin Majakovskinkin vaikutusta hänen tuotantoonsa (ks. Zilliacus 2011: 159–165). Kesällä 1929 valmistuneessa novellissa ”Jag och min fars glasögon” kapinalliset esineet toimittavat metonymista funktiota: ”I novellen – är det inte fadern utan ’fars glasögon’ som ’skrattar till’ respektive ’slocknar’. Glasögonen blir en distanserande synekdoke för fadern. Kaffekopparna är ’ironiska’, ’Eriks rosett kröker sig ironiskt nedåt’ och överrockar ’tittar förebrående och hotfullt’ på berättaren etc.” (Stam 1998: 231.)

Oscar Parland puolestaan löysi proosakirjallisuuden vastineen tälle esineiden kapinalle Juri Olešan romaanista *Kateus* (1927): ”Olešan romaanissa esineet elivät kuten luonto ja ihmiset. Arkipäiväisimmätkin ja perinteisesti mitä epäesteettisimmät asiat muuttuivat eläviksi ja paljastivat samoja salaperäisen kiehtovia puolia kuin niillä oli ollut lapsuudessani.” (Parland 1991: 25.) On hyvin mahdollista, että Olešan romaanin ”esineiden kapina” on vaikuttanut puolestaan Mariengofin *Kyynikoiden* esineistön villiin elämään. Parlandin urbaanin personifikaation poetiikka (ks. Nyqvist

2011) puolestaan on tuttua paitsi Vladimir Majakovskin, myös imaginistien tuotannosta.³¹

Seuraavassa vertaan edellä kuvattua *Kynnikoiden* bolševikki-Sergein kuvausta *Sönder*-romaanin episodiin, jossa kertoja-päähenkilö Henry vie-railee ystävänsä Gunnarin luona:

Jag kommer inte riktigt ihåg mera hur det kom sig att jag sedan i stället för att fara hem direkt först gjorde en avstickare hos Gunnar. Antagligen mötte jag honom någonstans på gatan och erbjöd honom att åka med ett stycke, eftersom vi hade samma väg. Han var ovanligt inbunden och tvär dendär kvällen och den obligatoriska cigarretten krökte sig stridslystet uppåt mellan de sammanbitna läpparna. Han gjorde en grimas när jag berättade om vår bilresa till Ragnar senaste natt och *tvärfäran litet snett över pannan drog ihop sig till ett djupt fult ärr*. Han frågade bara: – Var du också verkligen på tjänsten i dag? (*Sönder* [= S]: 196.)

Henryn ja Gunnarin välinen keskustelu etenee kiivaaksi väittelyksi, ja yksityiskohta Gunnarin kasvoilla kasvattaa merkitystään:

I själva verket hade mina ord åsamkat precis motsatsen till det, som de var avsedda till, de reste ögonblicken någonslags mur oss emellan och när jag slutat såg vi båda litet misstänksamt på varandra, alldeles som om vi inte trott på vad den andra sagt. *Gunnars pannveck blev ännu mera fula och ärr-liknande*.
– Du tycks aldrig kunna få nog av dendär historien, sade han i en ton som höll på att bli rentav hotande. (S: 196.)

Gunnar syyttää Henryä holtittomasta käytöksestä, juopottelusta ympäri Helsinkiä. Biografiset yhteydet isän syytöksiin ja myös Gunnar Björlingin huolestumiseen Parlandin suhteen ovat ilmeisiä:

Begriper du inte att det där småningom måste ta slut, att det inte går mera, detta fullkomligt vansinniga rusande och festande hit och dit, och denna evinnerliga krampula, som du sedan några månader kroniskt befinner dig i – – – Han slängde sin halvvröckta cigarrett på golvet och tände flämtande en ny. Ärret i pannan såg ut som ett öppet sår. (S: 197.)

Tästä kehittyy Gunnarin ankara monologi, jonka aikana kertoja rytmittää hänen repliikkejään kuvaten syttyviä savukkeita, jotka jopa lentävät huoneen poikki. Kunnes puhe lopulta lakkaa:

Gunnar hade satt sig på stolen mitt emot mig. Han hade sjunkit ihop och hans vänliga ögon tittade lurande fram under ärret på pannan, som ännu inte ville slätas ut. Han ryckte trött på axlarna. (S: 199.)

Vastaavaa henkilökuvauksen asteittaista rakentamista harjoittaa Mariengof ensimmäisessä fiktiivisessä romaanissaan useissa kohdin. Tietystä dominantista yksityiskohdasta karttuu metonyyminen kertova teksti. Per Stam on kiinnittänyt tähän henkilökuvaukseen huomiota Parlandin kohdalla:

Ofta får en kroppsdel uttrycka en persons tankar och känslor, eller berättarens tankar och känslor inför denne – kroppen fragmentariserar, kroppsdelar hypostaseras, människor objektifieras. Figuren (som kan ses som en variant av metonymi eller synekdoke) får ofta en distanserande funktion – – kan vi följa Gunnars ändrade sinnestämning genom beskrivningar av hans pannveck, kravatknut, steg och cigarrett – – Gunnars vrede har samlats i cigarrettens 'liv'. (Stam 1998: 233–234.)

Tämä kahden romaanin henkilökuvauksen yhtäläisyys voi siis olla seurausta siitä, että Parland luki Mariengofin *Kynnikot* ennen kuin ryhtyi

³¹ Aikanaan F.T. Marinettia venäjältänyt imaginistirunoilija Vadim Šeršenevitš tunnetaan venäläisen modernismin ahkerimpana urbanistina Majakovskin rinnalla (ks. esim. Markov 1968: 376).

romaniaan kirjoittamaan. Nuori Parland oli kirjallisille ja kulttuurisille vaikutteille altis ja antoi näiden vaikutteiden näkyä omassa tuotannossaan.

Toisaalta molemmat romaanit ovat aikansa tuotteita, ja kirjailijat heijastelevat ajankohtaisia modernistisen kirjallisuuden sekä venäläisen proosan käsittelemiä kysymyksiä. Edellä kuvatun kaltaista metonymistä henkilökuvausta esiintyy ajan kokeellisessa proosassa. Kerronnan elokuvallisuus on sekin dominoiva piirre vuosien 1928–29 venäläisessä kirjallisuudessa, ja monet kirjailijat hankkiutuivat elokuvataiteen pariin ansaitakseen elantoa käsikirjoituksilla. Kahden kirjailija-dandyn kiistattomaksi yhteiseksi kiinnostuksen kohteeksi jää elokuvallisuuden lisäksi imaginismi, josta Parland oli vuonna 1929 tietoinen ja ilmeisen kiinnostunut. Se ei välttämättä askarruttanut häntä enempää kuin muut hänen kiinnostuksensa kohteet, mutta imaginistinen poetiikka vaikutti joka tapauksessa hänen ajatteluunsa modernismista ja kelpasi rinnastukseksi suomalaiselle ”kubistisesti stilisoidulle ekspressionismille”. Näin ollen venäläinen imaginismi sietää tulla huomioiduksi niin *Sönder*-romaanin poetiikkaa pohdittaessa kuin suomalaisen ja suomenruotsalaisen modernismin kansainvälisiä yhteyksiä tutkittaessa.

KIRJALLISUUS

- SLSA 945 = Henry Parland arkivet. Svenska Litteratursällskapet i Finland.
 Bleibtreu, Renate 2011: ”Henry Parland går på bio”. Teoksessa Clas Zilliacus (red.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 57–80. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Block, Alexander 1921: ”Ystävättärelle”. Suom. Rafael Ronimus. *Suomen Kuvalehti* 10.12.1921.
- Block, Alexander 1928: ”Näyttelijätär”. Suom. Antti Tiittanen. *Näyttämö* 8–9: 13.
- Block, Alexander 1929: ”Solveig”. Suom. Antti Tiittanen. *Näyttämö* 11: 7.
- Bourgeot, Liisa 2012: ”Gustav Špetin venäjäksi kääntynyt fenomenologia”. *Idäntutkimus* 4: 3–15.
- Brjusov, Valeri 1910a: ”Suomen kansalle”. Suom. A. V. Koskimies. *Aika* 22: 819–820.
- Brjusov, Valeri 1910b: ”Till Finlands folk”. Övers. A.Ö. (Alexander Öhquist). *Hufvudstadsbladet* 23.10.1910.
- Brjusov, Valeri 1910c: ”Till Finlands folk”. Övers. Rafael Lindqvist. *Fyren* 14.
- Galuškin, Aleksandr 1997: ”Delo Pilnjaka i Zamjatina”. *Novoe o Zamjatine*. Moskva: s. 89–148.
- Hellman, Ben 2009: ”Biblion. A Russian Publishing House in Finland”. Teoksessa *Vstreči i stolknovenija. Meetings and Clashes* s. 175–198. Slavica Helsingiensia 36. Helsinki: Helsinki University Press.
- Hellman, Ben, Huttunen, Tomi, Klapuri, Tintti & Piispa, Lauri 2017: ”Finlandssvenskarna som förmedlare av rysk kultur på 1920- och 1930-talen”. *Finsk Tidskrift* 3–4: 75–85.

- Hertzberg, Fredrik 2011: "Oersättlige, oersättlige Mr. Parland". Teoksessa Clas Zilliacus (red.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 127–144. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Holmström, Roger 1990: "Bolsjevikfaran i öster. Reflexioner kring finlandssvensk modernism och den unga ryska dikten". Teoksessa Martina Björklund, Helena Lundberg & Janina Orlov (toim.) *Carmina Amicorum. Carin Davidsson septuagenariae* s. 125–135. Åbo: Åbo Akademis Förlag.
- Hupaniittu, Outi & Piispa, Lauri 2015: "Hella Wuolijoki ja neuvostoelokuva 1929–1930". *Lähikuva* 3: 7–30.
- Huttunen, Tomi 1997: Montaasi ja teksti. *Synteesi* 4: 58–79.
- Huttunen, Tomi 2007: *Imažinist Mariengof: Dendi. Montaž. Tsiniki*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Huttunen, Tomi 2009: "Venäläinen teoria ja avantgarde". *Synteesi* 2: 35–45.
- Huttunen, Tomi 2013: Montage in Russian Imaginism: Poetry, theatre and theory. *Sign Systems Studies* 41 (2/3): 219–229.
- Huttunen, Tomi 2018: "Mariengof menee razvratnik, tšem ja dumal". Teoksessa Tomi Huttunen & Gennadi Obatnin (toim.) *Transnatsionalnoje v russkoi kulture* s. 229–241. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Jesenin, Sergei, Ivnev, Rjurik, Mariengof, Anatoli, Šeršenevitš, Vadim, Erdman, Boris & Jakulov, Georgi 2014: "Julistus". Teoksessa Tomi Huttunen (toim.). *Venäläisen avantgarden manifestit* s. 79–84. Helsinki: Poesia.
- Kemšis, M. [Mihail Banevič] 1931: "Noveišaja russkaja poezija". URL: http://www.russianresources.lt/archive/Banevich/Ban_2.html (haettu 11.12.2017)
- Klapuri, Tintti 2016: "Venäläisen modernismin suomalainen käännöshistoria". *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3: 40–55.
- Klapuri, Tintti 2018: "Södergran i Severjanin, ili kak egofuturizm prišel v Finljandiju". Teoksessa Tomi Huttunen & Gennadi Obatnin (toim.) *Transnatsionalnoje v russkoi kulture* s. 221–228. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Lavrinec, Pavel 2006: "Status russkogo emigrantskogo pisatelja i 'limitrof-naja' literatura". *Blokovskii sbornik XVII: Russkii modernizm i literatura XX veka* s. 175–194. Tartu: Tartu ülikooli kirjastus.
- Mariengof, Anatoli 1919: *Magdalena*. Moskva: Imažinisty.
- Mariengof, Anatoli 1990: *Moi vek, moi družja i podrug*i. Moskva: Moskovskii rabotšii.
- Mariengof, Anatoli 1998: *Kyynikot*. Suom. Tomi Huttunen. Helsinki: Tamara Press.
- Mariengof, Anatoli 2013: *Sobranie sotšinenii v 3 tt*. Moskva: Terra.
- Mariengof, Anatoli 2014: "Imaginismi". Teoksessa Tomi Huttunen (toim.). *Venäläisen avantgarden manifestit* s. 85–89. Helsinki: Poesia.
- Markov, Vladimir 1968: *Russian Futurism: a history*. Berkeley: University of California Press.
- Mäeots, Olga 2011: "Parland och Ehrenburg". Teoksessa Clas Zilliacus (red.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 173–186. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.

- Naiman, Eric 1998: "Shklovsky's Dog and Mulvey's Pleasure: The Secret Life of Defamiliarization". *Comparative Literature* 50 (4): 333–352.
- Nikritina, Anna 1975: "Jesenin i Mariengof". Teoksessa M. Bazanov i dr. (red.). *Jesenin i sovremennost*. Moskva: Sovremennik.
- Nyqvist, Sanna 2011: "'Herregud vad jag älskar gatorna': Henry Parland och det moderna stadslivet". Teoksessa Clas Zilliacus (red.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 113–126. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Parland, Henry 1929: "Den sovjetryska filmen". *Hufvudstadsbladet* 1.12.1929.
- Parland, Henry 1970: *Säginteannat. Samlad prosa* 2. Helsingfors: Söderströms & C:o.
- Parland, Henry 1996: *Rikki*. Suom. Hannu Nieminen. Helsinki: Tamara Press.
- Parland, Oscar 1991: *Tieto ja eläytyminen*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Pekari, Ida 1928: "Neuvostovenäläisiä kirjailijoita". *Helsingin Sanomien viikkoliite* 22.4.1928.
- Piispa, Lauri 2017: "Neuvostoelokuva 1930-luvun Suomessa". *Idäntutkimus* 1: 3–19.
- Piispa, Lauri 2018: "Sovetskoje kino v Finljandii v 1920-e – 1930-e gody". Teoksessa Tomi Huttunen & Gennadi Obatnin (toim.) *Transnatsionalnoje v russkoi kulture* s. 184–220. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Pivoras, Saulius 2013: "Kauno tapatybė Henry'o Parlando ir jo kultūrinės aplinkos žmonių požiūriu". *Kauno istorijos metraštis* 13: 175–188.
- Pudovkin, Vsevolod 1974: *Sobranie sočinenij v 3 tt.* T. I. Moskva: Iskusstvo.
- Rahikainen, Agneta (toim.) 2009: *Jag är ju utlänning vart än jag kommer: En bok om Henry Parland*. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Ruutu, Hanna 2011: "Diktens uppror. Om Henry Parland och den ryska futurismen". Teoksessa Clas Zilliacus (toim.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 145–158. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Šabasevičius, Helmutos 2012: "Lietuvos baletas mokslinių tyrimų perspektyvoje". *Menotyra* 19 (2): 157–164.
- Šeršenevitš, Vadim 1920: $2 \times 2 = 5$. Moskva: Imažinisty.
- Sesemann, Vasily 2006 [1925]: "On the Nature of the Poetic Image". Teoksessa Thorsten Botz-Bornstein (toim.) *Vasily Sesemann. Experience, Formalism, and the Question of Being* s. 103–110. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Severjanin, Igor 1922: "Ouverture". *Karjalan maa* 5.10.1922.
- Sologub, Fedor 1918: *Riivattu*. Suom. Werner Anttila. Hämeenlinna: Karisto.
- Sundholm, Johan 2011: "Detektivens blick och filmens minne: Parland i samtiden". Teoksessa Clas Zilliacus (toim.) *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 81–96. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Stam, Per 1998: *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.

- Tihanov, Galin 2008: "Multifariousness under duress: Gustav Špet's scattered lives". *Russian Literature* LXIII II/III/IV: 259–292.
- Tiittanen, Antti 1927: *Riemukierros*. Helsinki: Otava.
- Tsivian, Yuri 2010: "The Gesture of Revolution or Misquoting as Device". Teoksessa Annie van der Oeven (ed.). *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept* s. 21–32. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vaitonytė, Gintarė 2017: *Henrio Parlando kūryba: Helsinkio ir Kauno kodai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- Viliūnas, Giedrius 1998: "Einleitung in: Peras Stamas. Henris Parlandas Lietuvoje". *Metai* 10 (1998): 123–137.
- Wilde, Oscar 2004: *The Complete Illustrated Works of Oscar Wilde*. London: Bounty Books.
- Zilliacus, Clas 2011: "Henry Parland och den nya skapelsen". Teoksessa Clas Zilliacus (red.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 159–172. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.

Kirjoittaja

Tomi Huttunen, FT, dos. Venäläisen kirjallisuuden ja kulttuurin professori, Helsingin yliopisto (tomi.huttunen[at]helsinki.fi)